《抒情小品》作曲技术的贡献

——格里格对二十世纪音乐创作所做贡献的探讨

李如春[1];刘　慧[2]
(1.山东教育学院 音乐系， 山东　济南　250013;2.济南育英中学， 山东　济南　250000)

摘要:本文通过研究格里格的代表作——《抒情小品》,从调式与调性、和声、旋律等音乐创作中有创新的技术手段入手,尝试证明格里格对二十世纪音乐创作有着重要的启示与贡献。

关键词:格里格;抒情小品;调式与调性;和声;旋律
中图分类号:J614.3　　**文献标识码**:A　　**文章编号**:1008—2816(2004)02—0100—04

引　言

格里格(Edvard Hagerup Grieg, 1843—1907)是挪威民族乐派的奠基人,作曲家。他的创作上承德奥古典与浪漫传统,下启印象主义。同时,他对二十世纪音乐的发展有着重要的启示与贡献,但这一点还没有被充分认识到。

国内外许多专家、学者对格里格及其作品都有浓厚的兴趣,相关的著述也颇为丰富,但主要为传记类体裁。少数研究其创作技巧、创作风格的作品也多集中于格里格的和声领域。格里格的和声天赋固然十分突出,但其它的写作技巧同样富有艺术性与创造性,值得仔细分析,却被研究者忽略了。尤其是格里格的创作对二十世纪音乐创作发展的影响还很少有人涉猎,未引起广泛的注意与足够的重视。达格·舍尔德鲁普—艾贝在《格里格的和声研究》[1](P145)一书中通过研究格里格的和声探讨了格里格对印象主义的贡献,书中还提及了格里格对二十世纪作曲家巴托克音乐创作有着重要的影响。但仅仅是提及,并没有深入地研究与证实,这给后人的研究带来了广阔的余地。本文通过对他的作品《抒情小品》(*Lyric Pieces*,共十集,66首)中具有代表性的创作技巧进行分析研究,从调式、调性、和声、旋律等音乐创作的主要技术手段入手,侧重探讨他有创新的创作技巧,并与二十世纪的某些代表性的作曲技法相比较,尝试证实格里格对二十世纪的音乐创作有着重要的启示与贡献。

格里格创作的特点丰富多样,本文将视角投向其中创新的成分,其它很多较为传统的特点,富有个性与艺术性,但与本文无关,暂不涉及。

调式与调性方面的主要贡献

在调式与调性方面,格里格在《抒情小品》的创作中使用调式音阶,中古调式;探索双调式、双调性技巧;实验模糊调性的方法,收到了良好的艺术效果。预示了二十世纪音乐创作在调式、调性等领域的某些重要发展倾向。

一、高度重视调式音阶的使用,摆脱大小调体系

《抒情小品》中作品的调式大量采用中古调式、民间调式。如《民谣》(Popular melody, Op.38, No.2),《钟声》(Bell Ringing, Op,54, No.6)等作品。

在《钟声》中作者巧妙使用中古调式,用和声音程描摹钟的鸣响效果。第一段是在c自然大调开始,却结束在G利底亚调式上。第二段沿用呈示部分的织体在G利底亚调式上开始,通过半音变化成为G密克索利底亚调式,持续4小节。调式上也保持有规律的变化,每4小节利用半音变化一次,交替在G利底亚调式与D利底亚调式上。右手的双音经过连续三度下行停在^{b}b为根音的五度上,与左手的持续音型构成许多经过性的双调性关系,通过它最终进入G爱奥尼亚调式。这部分音乐出于大胆使用调式音阶、调性的对置与复合,使得音乐色彩斑斓错落、明暗有致。

二、双调式,双调性的作用

《抒情小品》中有许多双调式,双调性的精彩应用。如《她在跳舞》(She dances, Op.57, No.5)的双调结合,既有调式的不同,也有调性的不同。有趣的地方是尾声处,达格·舍尔德鲁普—艾贝(Dag Schjelderup - Ebbe)在《格里格的和声研究》一书中称之为"采取倚音方式的C大调+B大调三和弦(b—#d—#f)在踏板持续上的结合。这效果很像理查·施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》的出名的结尾。"①(P114)且比理查·施特劳斯的作品诞生早两年。他的结论无疑很有见地,但分析乐谱后,我们可以看到这段音乐是C大调与e小调的双调式结合。调式与调性都有不同。他所说的B大调三和弦(b—#d—#f)是横向相隔分散出现

收稿日期:2003—03—01
作者简介:1.李如春(1974—),男,山东临沂人,助教;2.刘慧(1978—),山东济南人,中教二级。

万方数据

的,每个音只是作为倚音出现,而倚音后的和弦是e小调主和弦。此声部的调实应作为e小调看待,#d、#f则分别是e小调的导音、上主音。

再如《高山暮色》一曲双调结合有共同主音,成为调式的纵向结合。(Evening in the Mountains, Op.68, No.4)使用的调式是格里格爱用的带增四度的小调。在72小节至75小节十分引人注目,旋律上是还原的七级音,强调了自然小调的性质,但次中声部的副旋律在旋律小调上,带有双调式的特征。6小节的尾声采用主题材料,和弦进行上回避了属到主的形式,而是用大的下属七和弦到主和弦的变格补充终止式,强调了调式特点,收到了别致的效果。

双调性的例子有《钟声》等作品,如前面分析的《钟声》中第二部分右手双音经过连续三度下行停在#b为根音的五度上,与左手的持续音型构成许多经过性的双调性。

三、模糊调性

《抒情小品》中的很多作品追求调性模糊的表现力。《伊人身畔》(At your feet, Op.68, No.3)中作曲家有意回避主和弦的出现,回避属和弦到主和弦的进行,使调性难以确立。

《纪念册中的一页》(Albumblatt, Op.47, No.2)调本身不巩固,调与调之间往往不作过渡,呈色彩性对置的关系。如开始处,旋律更象d小调风格,但和声却是F大调的属七和弦,并被倚音装饰,直到最后一拍的弱位才完整出现,一直也没有解决。随后模进到♭B大调的属七和弦。29小节以后,出现F大调的下属和弦(♭B和弦),进行到e上的大小七和弦后,♭B和弦的三音降低成为小三和弦进行到♭e的大小七和弦。这使得调性游移不定,十分朦胧、模糊,暗合了作品抑郁伤感的情绪。

《小溪》(Brooklet. Op.62, No.4)中段音乐的展开性十分明显,调性布局十分有特点:b小调、C大调、d小调、♭E大调,按照二度关系并置,明显摆脱了功能性调性布局的影响。音乐几乎每两小节调换一个调,"调性变化频繁,调关系也很远,甚至发展到调性不明的程度。"②(P114)

小结

格里格在调式与调性方面的探索动摇了大、小调为主的调性体系,无疑对二十世纪的作曲家产生了有益的启示作用。复兴中世纪的调式音乐,成为后世新古典主义者们所谓的"回到巴洛克"的先声。模糊调性、双调性、双调式的手法放弃了唯一主音的规则,却保留了调性的原则,即"主音的关系和主音的感觉本身"。③(P32)并将之发展成主音模糊或多主音,为音乐走向"泛调性"(Pantonality)作出了贡献。

旋律创作的重要贡献

旋律方面,浪漫主义时期的音乐家为了更充分地抒发感情,在器乐作品中进一步强调器乐的人声化,如肖邦的"夜曲"、门德尔松的"无词歌"等体裁。格里格一方面顺应时代大潮,另一方面他又逆潮流而动,用更新颖的观念指导旋律的创作。

一、半音化旋律

《抒情小品》中很多作品采用半音化的旋律技术与风格。如《纪念册的一页》(Album - leaf, Op.12, No.7);《旋律》(Melodie, Op.38, No.3);《悲歌》(Elegie, Op.38, No.6与Op.47, No.7);《过去了》(Gone, Op.71, No.6)等作品充满了半音化的旋律,半音化的音阶摆脱了自然音阶的单纯,成为半音化进程中重要的一环。

二、大量使用短小的、片段的音调

他有时排斥了长气息、声乐化的旋律,有的作品削弱旋律,甚至否定了旋律的统治地位,借以突出旋律以外音乐要素的表现力。

如《小鸟》(Little bird, Op.43, No.4)、《钟声》(Bell Ringing, Op.54, No.6)、《她在跳舞》(She dances, Op.57, No.5)、《小溪》(Brooklet, Op.62, No.4)等作品。这是对浪漫主义音乐风格的反动,预示了印象派音乐以及二十世纪旋律创作发展的一些重要倾向。

三、淡化小节线的旋律节奏、节拍离异

象《哈林舞曲》(Halling, Op.38, No.4),《特罗尔德豪根的婚礼日》(Wedding - day at Troldhaugen, Op.65, No.6)等作品使用大量的跨小节的音型,淡化了小节线的意义,离异节拍,成为"打倒小节线"的早期尝试。在旋律节奏方面,格里格还有意利用节拍离异。他并不标明节拍变换,而是通过跨小节的音型或人为重音从正常的节拍中离异出新节拍,打破正常的节拍重音循环。如在《特罗尔德豪根的婚礼日》里的呈示部中段,4/4的拍子,在31小节的末拍闯入了一个16分音符的音符,与下一小节的强拍组合成4/8拍子。使节拍骤然变换,打乱了重音规律。4/4变为更快速的4/8拍子,描写了婚礼热烈、欢腾的景象。这样的手段强化了节拍的表现力,增加音乐的新鲜感与动力性。

小结

二十世纪音乐旋律的一大特征即是"不流畅、不声乐化、很少曲线起伏……"①(P1)《抒情小品》中很多旋律的风格通过半音化、片段化的手段而具有了上述现代音乐旋律的特征。格里格的探索在通往二十世纪的道路上功不可没。淡化小节线旋律节奏与节拍离异的做法同样影响了旋律的节奏、节拍创作。

古希腊以降,经过中世纪、文艺复兴到巴洛克时期,再到古典与浪漫时期,旋律在音乐诸要素中占据了绝对的统治地位,这固然发展繁荣了旋律与旋律艺术,但也培养了人们相对固定的音乐审美思维惯性,人们无意间忽视了其它音乐手段的美与魅力。格里格有意在某些作品中淡化旋律意义的做法,无疑提醒了人们对其它音乐要素的注意——旋律之外的音乐还有如此广阔的空间。当然,更有价值的不是这种做法的本身,而是指导这样做的音乐审美思维,影响了以后的音乐创作思想。

音乐发展在于不断的扬弃,否定音乐要素中的某一部分,借以突出另外的因素,也是音乐发展的动力。随着历史的前进,在以后的音乐发展中,音乐家不仅否定器乐的声乐化旋律,甚至否定旋律本身。如:威伯恩(Anto Von Webern, 1883—1945)的"音乐旋律",瓦列兹(Edgar Varese, 1883—

万方数据

965)的纯打击乐作品《电离》。另外,也出现了对结构的否定,如:哈巴(Alois haba,1893—1973)取消了重复,即否定了音乐的结构。还有米约(Darius Milhaud,1892—1974)与他的“家具音乐”,否定了音乐的受众。斯托克豪森(Karlheinz Stokhause,1928—)“音响与音乐之间的区别已经消逝”[⑤(P216)]的《片刻》则否定了声乐与乐音的区别。到约翰·凯奇(John Cage,1912—1992)的《4 分 33 秒》,甚至否定了音乐的物质材料——声音。这种对音乐本体的解构,是后现代主义思潮下对艺术的思考。音乐、音乐审美观与音乐哲学观发生了地覆天翻的变化,艺术跃入了更新的空间。固然格里格对此没有直接影响,但在此发展过程中重要的启示作用是不容研究者忽视的。

和声领域的重要贡献

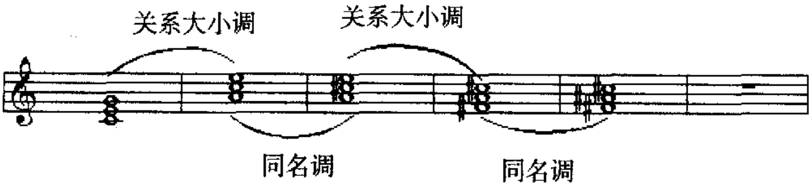
《抒情小品》在和声方面所做的贡献尤为直接和突出。对二十世纪音乐创作的影响也更重大与深远。涉及到对印象主义和声的贡献,达格·舍尔德鲁普—艾贝在《格里格的和声研究》一书中探讨的已经十分透彻。本部分将重点研究格里格对印象主义以后和声的影响。

一、扩展音级功能

《精灵》的中段最后转向了半音关系的调性 E 大调,为过渡回^{b}e 小调,插入了 E 大调的低位重同名属音(^{b}e 小调的属音)引出再现段。这表现了格里格和声概念中的音级功能已经极大地扩展了。

《森林的寂静》作品为 B 大调,在尾声中使用的和弦很有特点。比如 b、d、$^{\#}$f、b 的主和弦上行分解音调,格里格为之配置了Ⅵ、Ⅴ/Ⅵ、$Ⅴ_{34}$、Ⅰ的进行,恰当体现了静寂的意境。属音上的小和弦则使音乐带有利底亚调式的味道,其后全部降半音的属和弦,扩展了音级功能(属和弦的“重同名和弦”),是具有现代色彩的和声用法,预示了和声的某些发展趋向。

《抒情小品》中一些作品将同中音的和弦视作同一功能。古典和声中认为极远关系调中的和弦被巧妙地引入,既保持了和声的功能性,又强化了和弦的色彩性。普罗科菲耶夫(Sergey Sergeyevich Prokofiev,1891—1953)、肖斯塔科维奇(Dmitri Shostakovich,1906—1975)等近现代作曲家进一步发展了此种用法,带来了广义的音级功能,使功能族扩展,极大地丰富了功能和声的表现力。如巴托克将相距增四度的和弦视为同一功能。如图:



这也是通过功能扩展将之逻辑性地纳入同一功能,这样极大拓宽了功能范围与和弦的表现力,赋予了功能和声以强烈的现代性[⑥]。

二、高叠置和弦与复合功能

如在《夜曲》(Notturno, Op.54, No.4)的中段轻柔、断续的琶音仿佛微风阵阵,大九和弦和半音关系的和声有很强的描绘性,似林中神秘的簌簌声响。吴式锴先生在分析这首作品的和声特点时曾谈道“和弦的多音叠置(重属 9 和弦及属低音与Ⅱ级 9 和弦的重叠—属 13 和弦的表象)使两和弦间除根音以外的大量和弦音相互沟通,和弦各自的原本功能失去明朗性,其进行自然也就谈不上功能的鲜明对比、转化与发展,而是从整体上给音乐罩上朦胧的色调,表现出一种奇特的意境”[⑦(P49)]乐曲最后慢慢地消失在朦胧、幽静的氛围之中。

《悲歌》(Elegie, Op.47, No.7)在终止前属音上是下属和弦,所应出现的属和声始终没有出现,模糊了调性,非常有意味,是十分典型的复合功能和弦。

三、平行进行

如《水手之歌》(Sailor's Song, Op.68, No.1)中平行七和弦(21 小节)的使用以及复合功能的和弦(22 小节下属与属功能的纵向重叠)等等技巧为音乐增添了独特的魅力。

四、半音化和声以及调式和声的手法

《抒情小品》中许多作品高度半音化,这包括和声与旋律两个方面。如《牧童》(Shepherd's Boy, Op.54, No.1)、《夜曲》(Notturno, Op.54, No.4)、《秘密》(Secret, Op.57, No.4)、《往日》(Vanished days, Op.57, No.1)等等作品,向我们显示了出色的半音写作技巧,但格里格又不同于其他浪漫主义时期的作曲家,他的半音化“与格里格喜爱的旋律音调或者与调式化特点相结合……又与不协和弦的应用相结合……是他的创造特色所在。”[⑧(P36)]半音化显然不是格里格一个人的贡献,但他在半音化的历史演进当中占据了重要的地位,以他调式化、表情化的半音体系对后世的音乐艺术产生了深远的影响。

五、打击乐性质的和弦与“音簇”

此类和弦突出强调了高度的不协和性,尤其是“音簇”的使用提高了“不协和”在音乐表现中的位置。

他利用钢琴的打击乐性,在许多作品中结合协和或不协和和弦强化这种特性,这预示了现代钢琴与和声发展的某些倾向,如:《哈林舞曲》(Halling, Op.47, No.4 与 Op.71),《哈林舞曲》(Op.47)中,左手的五度不具有和声的意义,主要是节奏上的意义,钢琴的伴奏声部充当的是打击乐器角色;旋律中附加的二度音程也是模拟打击乐器的音响,而无和声功能的意义。《哈林舞曲》(Op.71)中的和弦则在保证了和声意义的同时,赋予了和弦打击乐的性质。

《特罗尔德豪根的婚礼日》(Wedding - day at Troldhaugen, Op.65, No.6)的呈示部持续的伴奏音型既有打击乐的

万方数据

效果,也有功能与结构意义。中部有一长段"托卡他"性质的部分,也是在作打击乐式的进行,用旋律与附加声部产生的碰撞描绘钟声与铃声。

《矮神进行曲》(March of the Dwarfs, Op.54, No.3)持续的五度固定音型上的和弦变换与半音下行的旋律构成色彩性的刺激的不协和音响(在第 25 小节处形成三个半音叠置的极端粗砺的音响,带有强烈的现代和声的意味);根音相距三全音的和弦连接,对比性极强;二度、七度的碰撞则形成激烈的音响。这些大胆而新颖的技巧对以后的作曲家有深刻的影响。作品出现了小二度叠置的"音簇"。虽然分析它会发现它只是声部横向发展的"副产品",但它也的确是作曲家刻意追求的音响。这首作品完成于 1891 年,因而比亨利·考韦尔(Henry Cowell, 1897—1965)发明出"音簇"(Note Cluster)至少早十年;比查尔斯·艾夫斯(Charles Ives, 1874—1954)用音簇手法创作的《康科德奏鸣曲》(1915)早 24 年。普遍认为"考韦尔是首次从理论上提出'音块'概念将其用于创作之中的作曲家。"⑨(P7) 据彼得·斯·汉森(Peter S. Hansen)的说法是考韦尔启发了巴托克对音簇的兴趣。⑤(P69) 如此看来,格里格的"音簇"应用虽然没有考韦尔的那么理论化、体系化,但在探索"音簇"的更早一些的源头中不应该遗忘格里格的贡献。这些早期有益而又成功的尝试为后来音乐家的创作提供了有益的经验。

小结

高叠置和弦、平行进行固然是德彪西的重要手段,但格里格的用法与他有很大区别。德彪西的此类手法是"带状和声",实际上取消了传统和声的意义,是丰富了、加厚了的旋律。格里格用此类手法不完全取消和声功能,并使之同色彩性结合。

《抒情小品》中和声的半音化以及"音簇"等现象的共同特点是极大地增加了作品中不协和音响的比例。如扩展音级功能增加了调内的不协和。高叠置、复功能和弦、"音簇"等构成的和声音响本身就具有不协和性。而不协和强度的大幅度提高正是二十世纪音乐发展的一个最重要的倾向。"二十世纪上半叶西方音乐对传统的反叛,最有影响的莫过于 A·勋伯格的'不协和音的解放'的口号。"⑩(P161) 在向不协和的发展过程中格里格占有相当重要位置。

结　语

通过以上的分析与讨论,我们可以看到格里格在调式与调性、和声、旋律等领域中所做的新颖探索与实验,其中有的是对传统的发展,有的是对传统的扬弃,但无论怎样,都与二十世纪音乐的继续前进有着深刻的渊源关系,影响了巴托克、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、亨利·考韦尔、斯克里亚宾等许多二十世纪的重要作曲家。格里格诸多革新的音乐创作技术手段有时只是为了某种特殊效果,整个概念并没有完全成型,不够系统化,但已在音乐发展道路上向前迈进了重要的一步,对二十世纪的音乐发展有极大的启示作用并做出了重要贡献。

作曲技术的创新是以音乐思维方式和音乐观念的更新为前提的,音乐思维方式和审美观念的进步比新颖的创作技术本身更有价值和意义。这种创新折射出的音乐思想与超前的音乐审美观念不仅对二十世纪音乐的发展作出了贡献,而且对于二十世纪以后的音乐发展都将有着深远的价值与意义。

注:

① [挪]达格·舍尔德鲁普—艾贝(Dag Schjelderup—Ebbe):《格里格的和声研究》,张洪模译.北京:人民音乐出版社,1982。

② 李贞华:《音乐分析与创作导论》,香港:天马图书有限公司,1992。

③ [奥].鲁道夫·雷蒂(Rudolph Reti),郑英烈译:《调性 无调性 泛调性》,北京:人民音乐出版社,1992。

④ 钟子林:《西方现代音乐概述》,北京:人民音乐出版社,1991。

⑤ [美]彼得·斯·汉森(Peter S. Hansen),孟宪福译:《二十世纪音乐概论》[下册],北京:人民音乐出版社,1986。

⑥ [匈]艾尔诺·兰德卫(Erno Lendvai),肖淑娴译:《巴托克的曲式与和声》,音乐译丛[第一辑],1979。

⑦ 吴式锴:《和声艺术发展史[四之四]》,中央音乐学院学报,1997,(4)。

⑧ 桑桐:《半音化的历史演进[五]》,音乐艺术 1997,(1)。

⑨ 杨衡展:《从考韦尔的钢琴曲看其创作思维的超前性》,音乐探索,1989,(1)。

⑩ 姚亚平:《西方音乐的观念——西方音乐历史发展中的二元冲突研究》,北京:中国人民大学出版社,1999。

参考文献:

[1] 姚恒璐.二十世纪作曲技法分析[M].上海:上海音乐出版社,2000.
[2] 张洪模.格里格[M].石家庄:花山文艺出版社,1998.
[3] 于润洋.现代西方音乐哲学导论[M].长沙:湖南教育出版社,2000.
[4] 刘志明.西洋音乐史与风格[M].台北:大陆书店,1981.
[5] [美]保罗·亨利·朗格(*Paul Henry Lang*).十九世纪西方音乐文化史[M].张洪岛译.北京:人民音乐出版社,1982.
[6] 杨燕迪.二十世纪西方音乐分析理论述评[J].音乐艺术,1996,(2).
[7] 李如春.浪漫主义时期民族性与个性融合的艺术结晶——格里格《阿尼特拉舞曲》分析研究[J].山东艺术学院学报,2000,(2).
[8] 刘康华.格里格的半音和声技法及其风格[J].中央音乐学院学报,1987,b(4).
[9] 萧玲.西方现代音乐中的多调性技巧[J].音乐艺术,1999(3).
[10] H. Th. Finck. *Grieg and his music*[M].New York:1910.
[11] Joseph Machlis. *The Enjoyment of Music*(Forth Edition)[M].New York:W·W·Norton & Company,1977.
[12] Bryan R. Simms. *Music of The Twentirth Century*[M].London:A Division of Macmillan,Inc. Collier Macmillan Publishers,1986.
[13] Michael Raeburn and Alan Kendall. *Heritage of music*[M].New York:Oxford University Press,1999.

万方数据